

Entre el museo e Internet: regímenes interpretativos y nuevos usos de la fotografía etnográfica de la costa norte peruana¹

Gisela Cánepa Koch

*Departamento de Ciencias Sociales
Pontificia Universidad Católica del Perú*

Seguir las fotos: mapeando la colección fotográfica de Heinrich Brüning

En el año 2014 me encontraba revisando los álbumes fotográficos de investigadores alemanes como Max Uhle y Robert Lehmann-Nitsche. A finales del siglo XIX e inicios del XX, estos se dedicaron al estudio de la arqueología, la historia y la cultura de las sociedades originarias de América. En sus varios

¹ Este artículo ha sido posible gracias a la beca de investigación Georg Forster, que me otorgó la Fundación Alexander von Humboldt (Alexander von Humboldt-Stiftung, Bonn) entre los años 2014 y 2015. Esta beca me permitió investigar en el Museo Etnológico, en el Ibero-Amerikanisches Institut (IAI, Instituto Ibero-Americano) en Berlín y en el Museo de Etnología de Hamburgo. De manera especial debo mi agradecimiento a Manuela Fischer, a Barbara Göbel, a Gregor Wolff, y a Bernd Schmelz, quienes me guiaron y facilitaron el trabajo en estas instituciones. También quiero agradecer a Barbara Potthast y Hinerk Onken, quienes me orientaron en mi primera incursión al museo en Hamburgo. Este proyecto sobre la colección fotográfica de Brüning tomó su inspiración del taller de Culturas Visuales en los Andes y la Amazonía, al que me invitara a participar Ingrid Kummels del Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlín. Por otro lado, Barbara Göbel me dio la oportunidad de discutir versiones preliminares de este texto con colegas alemanes y latinoamericanos en seminarios y talleres en el marco del proyecto “Objetos móviles” del Clúster de Excelencia “Imagen - Conocimiento - Gestaltung: Un laboratorio interdisciplinario” financiado por la DFG, a quienes deseo agradecer por sus valiosos comentarios y aportes. Para la preparación de la versión final del presente artículo conté con los comentarios agudos y constructivos de Barbara Göbel, Miguel García y Arnd Schneider.

viajes y periodos de estancia fueron recopilando material bibliográfico, documentos, artefactos, grabaciones sonoras y material fotográfico. Estos objetos conforman hoy sus respectivos legados, que se encuentran en custodia del [Ibero-Amerikanisches Institut](#) (IAI, Instituto Ibero-Americano) en la ciudad de Berlín. Fotografías, postales e ilustraciones provenientes de publicaciones diversas fueron agrupadas por los investigadores en estos álbumes siguiendo los criterios clasificatorios de la investigación científica de la época: imágenes referentes a artefactos arqueológicos de distintos tipos pertenecientes a civilizaciones prehispánicas, a sitios arqueológicos, a paisajes, a actividades cotidianas, festivas y rituales, a tecnología, a arquitectura, y a tipos humanos e indumentaria propia de pueblos particulares. Fue en la revisión de estos álbumes que me encontré con imágenes realizadas por importantes fotógrafos de la época como Martin Chambi y Max T. Vargas.²

Pero llamaron mi atención, además, las fotografías del alemán Heinrich Brüning que también pude identificar dentro de estos álbumes. Brüning³, formado como ingeniero, llegó al Perú en el año 1875, contratado para instalar y supervisar las modernas máquinas de refinería que en ese entonces se instalaron en las haciendas azucareras de la costa norte peruana. Sin embargo, en la actualidad Brüning no es reconocido por esa tarea, sino por su verdadera pasión: el estudio de la sociedad *muchik*. Conocedor de la región y cercano a la vida de las poblaciones urbanas y rurales, Brüning se consideraba testigo de los últimos vestigios de la cultura *muchik*, abocándose a su documentación arqueológica, histórica y etnográfica. Consideraba además que el estudio de estos vestigios permitiría argumentar por la continuidad entre los *muchik* de tiempos prehispánicos y las poblaciones contemporáneas de la región.

Las fotografías que el mismo Brüning tomó y que son parte integrante de su legado se encuentran en el [Museo de Etnología de Hamburgo](#) y en el [Museo](#)

² A partir de los materiales de ambos fotógrafos encontrados en los distintos legados que guarda el IAI como parte de sus colecciones especiales, el instituto ha organizado colecciones fotográficas que llevan sus nombres (http://sondersammlungen.iai.spk-berlin.de/no_cache/es/colecciones-especiales/fototeca/busqueda.html?tx_iaisimg_imgsearch%5Baction%5D=search&tx_iaisimg_imgsearch%5Bcontroller%5D=ImgArchieve&cHash=7d634e7bc356f2005974671e4f3e92e4).

³ Brüning nació el 20 de agosto de 1848 en Hoffeld, en el estado de Schleswig-Holstein, Alemania, y murió en Boldesheim el 2 Junio, 1928. Para una mayor información sobre su biografía se pueden consultar los textos de Schaedel, 1988; Haberland, 1990; Chávez, 2006; Aristizábal y Schmelz, 2009 y Hampe, 2009.

Etnológico de Berlín.⁴ Las fotografías han sido fichadas y catalogadas, y son objeto de proyectos de restauración y preservación que en la actualidad incluyen su digitalización. El usuario del museo accede a las fotos de Brüning como parte de una colección agrupada y catalogada bajo su nombre; los catálogos y otras publicaciones de los museos se refieren a ellas como una totalidad, y en investigaciones como esta misma es de rigor referir a las fuentes, nombrando no únicamente las instituciones que albergan las fotografías, sino también indicando el nombre de la colección. En otras palabras, como se trata esta de una de las tareas de los museos, la colección fotográfica de Brüning ha sido gestionada y por tanto construida como un cuerpo delimitado al que se le atribuye valor científico debido a su contenido documental, más precisamente etnográfico.

Después de algunos años de investigación sobre el legado de Brüning en los museos alemanes, en el año 1988 Richard Schaedel, arqueólogo y antropólogo norteamericano, publicó *La etnografía muchik en las fotografías de H.Brüning, 1886-1925*, obra dirigida al público peruano. En esta obra, Schaedel reprodujo una selección grande de fotografías de la colección de Brüning, agrupándolas según criterios de clasificación etnológica. Acompaña la publicación un índice general de la colección que incluye tanto las fotografías que se encuentran en el Museo Etnológico de Berlín como en el Museo de Etnología de Hamburgo.⁵ La publicación misma, como el esfuerzo de clasificación de las fotografías, estaba en sintonía con los objetivos científicos y políticos de Schaedel. Además le permitió argumentar que se trataba de una colección de naturaleza etnográfica debido a los criterios mismos con los cuales Brüning concibió y realizó su trabajo de registro fotográfico, y que habría consistido en rastrear los vestigios de las culturas prehispánicas de la región en el presente etnográfico, y en el marco de su teoría de la continuidad cultural de los *muchik*. Reunir y organizar bajo criterios etnológicos una

⁴ Además de contener fotografías, el conjunto de su legado está conformado por objetos arqueológicos, documentos históricos, grabaciones sonoras y notas de campo. La colección sonora es parte del *Berliner Phonogramm Archiv* (Archivo Fonográfico) del Museo Etnológico de Berlín (<http://www.smb.museum/en/museums-institutions/ethnologisches-museum/collection-research/about-the-collection.html>) y una parte importante de su colección arqueológica se encuentra en el Museo de Arqueología y Antropología de Lambayeque en Perú (Cánepa Koch, 2016).

⁵ Se trata de un listado con la descripción de la foto, indicaciones de lugar y fecha y su ubicación en el museo, que recoge la información anotada por el propio Brüning.

amplia selección de fotografías y publicarlas en un volumen ha contribuido a transmitir la idea de la colección y de la cultura *muchik* como totalidades corpóreas, ambas conteniéndose mutuamente. Juegan un papel importante en este proceso la indexicalidad de las fotografías reproducidas en el libro y la tangibilidad de este como objeto. La colección fotográfica de Brüning así construida ha sido también significativa en un sentido etnopolítico, ya que Schaedel, comprometido con una agenda de reivindicación política y cultural en la región (Asensio, 2012), la concibió en términos patrimoniales como un fondo documental que, por un lado, él mismo habría contribuido a repatriar al lugar donde se encuentran los descendientes de los *muchik* que Brüning retrató y que, por el otro, ofrece a los *muchik* contemporáneos tanto las evidencias de su vínculo de continuidad con un pasado prehispánico, como los repertorios para revitalizar y reivindicar su identidad.

La experiencia de encontrar las fotos de Brüning en los álbumes de investigadores contemporáneos a él contrastaba con la imagen construida de su colección como una entidad totalizadora y corpórea de valor puramente documental y científico (véase [Wolff](#) en este libro). Su presencia en los legados de otros investigadores invitaba más bien a imaginar la colección fotográfica de Brüning como una entidad de fronteras permeables y, por lo tanto, como una presencia dispersa. En esa misma línea se podía especular sobre otros usos y valoraciones de las fotografías, más allá de los puramente científicos. Así, me propuse indagar en torno a la presencia de las fotos de Brüning fuera de las colecciones albergadas en los museos de Hamburgo y de Berlín y rastrearlas a través del tiempo.

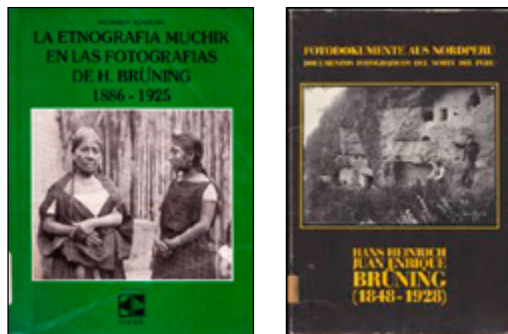
Para llevar a cabo esta exploración me inspiré en los conceptos de “biografía del objeto” (Kopytoff, 1986) y de “etnografía multisituada” (Marcus, 2001). Lo primero implicó rastrear la vida de las fotografías de Brüning desde el momento en que fueron producidas en placas de vidrio hasta la actualidad, cuando existen y circulan como objetos digitales. Los objetos digitales son objetos en la Red, que opera como una interface entre estos y los usuarios. En tal sentido, al igual que como sucede con los objetos que se encuentran fuera de la Red, interactuamos con ellos y a través de ellos con otras personas. Los copiamos, editamos, borramos, comentamos sobre ellos y los compartimos. Los objetos digitales generan prácticas que son constitutivas del mundo social, tanto *on-line* como *off-line* (Hui, 2012). Lo que los distingue de otros objetos son ciertos atributos que se desprenden del

entorno tecnológico que los produce y median nuestra interacción con ellos; estos son la editabilidad, la interactividad, la apertura y la distributividad (Kallinikos, Aaltonen y Merton, 2010).

“Seguir las fotos” permite, entonces, trazar las rutas que estas recorren en términos de sus formatos materiales y características técnicas, así como de sus usos y valoraciones a lo largo del tiempo y en distintos lugares (véase [Wolff](#) en este libro). Para considerar los distintos regímenes dentro de los que éstas operan y entre los que transitan⁶ –regímenes que se suceden o que existen de forma simultánea y se traslapan– me pareció necesario ir más allá de una noción puramente espacial de los itinerarios. Con el fin de complementar la idea de itinerarios implicada en la propuesta de la biografía del objeto, propongo introducir la metáfora del escenario. Esta requiere tomar en cuenta a los actores y sus repertorios, así como aquellos asuntos –de orden social, económico y político– que están en juego en cada puesta en escena. La noción de escenario, además, implica el entendimiento del objeto en su relacionarse con los sujetos. Desde esta perspectiva, los distintos regímenes en los que sujetos y objetos interactúan, implican la consideración de múltiples actuaciones y por ende de múltiples posicionamientos. Su exploración requiere entonces “seguir la foto” respondiendo a la lógica de la “etnografía multisituada”, en el marco de la cual sujetos y objetos pueden ser interrogados en términos de sus agencias y performatividades. Al respecto quiero anotar que siguiendo a Alfred Gell (1998) en su discusión sobre la agencia de los objetos desde la antropología del arte, entiendo la agencia como fuerza social. Desde esta perspectiva, esta no constituye un criterio clasificatorio que distingue entre sujetos con agencia y objetos sin agencia; en otras palabras, la agencia no es un atributo dado. La agencia se entiende más bien como la actuación social que resulta de las relaciones que se establecen, en contextos específicos, entre sujetos y objetos. Es en el marco social en el que ambos ejercen su agencia. Por performatividad concibo la fuerza transformadora o normativa de una actuación –ya sea que esta corresponda a una forma expresiva (performance cultural) o a un acto cotidiano–, cuyos desempeños se rigen por los principios de eficacia, eficiencia y efectividad (Mckenzie, 2001).

⁶ Sigo la discusión sobre regímenes de valor (Appadurai, 1986) y sobre verdad de Foucault (1968). Entiendo por régimen los arreglos institucionales, discursivos y de práctica que definen los marcos dentro de los cuales las personas y las cosas –y por tanto las imágenes fotográficas– son interpretadas, usadas y valoradas.

En tanto la fotografía es un objeto de fácil replicabilidad, rastrear las fotos de Brüning implicó seguirlas en los diversos soportes y formatos en los cuales podían encontrarse. Además de haberlas identificado en los álbumes de los legados de Max Uhle y Robert Lehmann-Nitsche y en las respectivas colecciones en los museos de Hamburgo y Berlín, encontré sus fotografías en una serie de publicaciones de difusión científica, en catálogos y folletos de museos y en periódicos, pero también exhibidas en una sala del [Museo Arqueológico Nacional Brüning](#), Lambayeque, Perú, o en el Museo Escolar Etnológico H. H. Brüning⁷. También han sido usadas en proyectos científicos en los cuales se las superpuso a los cráneos encontrados en excavaciones arqueológicas de la región de Lambayeque con el fin de diseñar proyecciones digitales de los rostros de los antiguos peruanos. Recientemente estas imágenes circulan, además, en formato digital en una diversidad de plataformas que incluyen el sitio web del Museo Etnológico de Berlín, blogs de periodistas y activistas de la costa norte peruana, y en páginas de Facebook de actores locales que promueven la memoria fotográfica de sus localidades y región⁸.



Imágenes 1 y 2. Carátulas de las publicaciones de Richard Schaedel (1988) y del Völkerkunde Museum, Hamburgo (1990)

⁷ Eten, distrito de la provincia de Chiclayo en el departamento de Lambayeque, en la costa norte peruana, es una de las localidades donde Brüning pudo realizar un trabajo de campo extenso dedicándose especialmente a la documentación de la lengua muchik.

⁸ A los fines de este artículo he trabajado con las páginas de Facebook *Antiguas Fotos de Chiclayo* e *Imágenes de Lambayeque*.



Imagen 3. Sala del Museo Arqueológico Nacional Brüning donde se exhiben copias de las fotografías de Brüning de la colección del Völkerkunde Museum de Hamburgo⁹



Imágenes 4 y 5. Sala del Museo Escolar Etnológico Brüning de Eten en la cual se han montado escenas que representan a personajes realizando actividades típicas, utilizando ampliaciones de las fotografías de Brüning¹⁰. Al lado, fotografía de Brüning, Mujeres tejiendo sombreros de paja (Eten, 1905)

⁹ <http://static.panoramio.com/photos/original/1533840.jpg>

¹⁰ <http://ciudadetencultural.blogspot.pe/2014/06/presentacion.html>



Imágenes 6 y 7. Comunicación noticiosa sobre la declaración de la Danza de los Diablicos como Patrimonio Cultural de la Nación por parte del Ministerio de Cultura, en la cual se reseña el carácter histórico de la danza haciendo alusión a una fotografía tomada por Brüning en la procesión de la Asunción de la Virgen en Jayanca, 1904¹¹



Imagen 8. Las fotografías de Brüning también tienen un uso en el campo de la investigación arqueológica. Esta imagen reproduce la proyección del rostro de los restos de una sacerdotisa encontrada en octubre de 2011 en la huaca de Chornancap. El busto de la réplica se encuentra exhibido en el Museo Arqueológico Nacional Brüning¹²

¹¹ <http://www.rpp.pe/peru/actualidad/Lambayeque-la-población-de-Túcume-la-virgen-y-los-diablicos-noticia-599951>

¹² <http://peru21.pe/voces/lograron-reconstruir-rostro-sacerdotisa-58747>



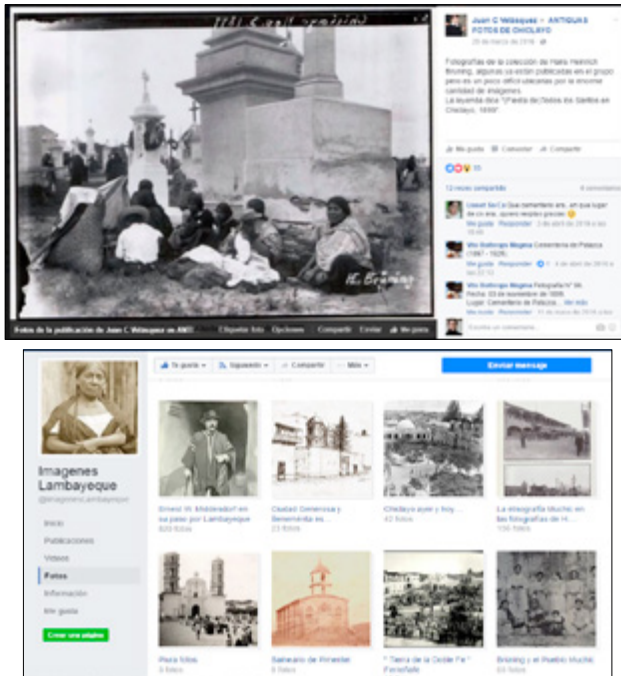
Imagen 9. Archivo digital del Museo Etnológico de Berlín en el sitio web del Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Museos Estadauales de Berlín, Fundación Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín), a los que pertenece el Museo Etnológico de Berlín¹³



Imagen 10. Captura de pantalla del blog Textosotxet, de Diego Portilla Miranda. En este se encuentra un arhivo digital del libro publicado por el Völkerkunde Museum de Hamburgo, febrero 2011¹⁴

¹³ [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=7](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=7)

¹⁴ <http://textosotxet.blogspot.pe/2011/02/documentos-fotograficos-del-norte-del.html>



Imágenes 11 y 12. Capturas de pantalla de las páginas de Facebook: Antiguas Fotos de Chiclayo e Imágenes Lambayeque¹⁵



Imagen 13. Captura de pantalla del blog LaVitaminaD, de Paloma S.M., en el cual se critica la poca atención a la preservación del patrimonio arqueológico de Lambayeque; 29 de abril, 2011¹⁶

¹⁵ <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1005297492897202&set=gm.708537689285702&type=3&theater> y <https://www.facebook.com/pg/ImagenesLambayeque/photos/?tab=albums>

¹⁶ <http://lavitaminad.blogspot.pe/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-08:00&max-results=3>



Imagen 14. Captura de pantalla de la página de Facebook Imágenes Lambayeque, en la cual se cita como fuente de la imagen posteadada, otra página de Facebook¹⁷

En lo que sigue reconstruiré los escenarios que se encuentran implicados y problematizaré el modo en que, a través de sus distintos usos e interpretaciones, las fotografías pasan a ser valoradas como etnográficas.

Regímenes interpretativos y de práctica: la fotografía etnográfica de Brüning

Las mediciones detalladas que Brüning llevaba a cabo de los sitios arqueológicos, la realización de dibujos y croquis, así como su interés y conocimiento de los últimos avances tecnológicos en el campo de la fotografía y el registro sonoro, dan cuenta de la influencia que tuvo su formación como ingeniero en su práctica como investigador autodidacta en los campos de la arqueología y la etnología.

Si bien en el Museo de Etnología de Hamburgo hay cuatro álbumes de Brüning que contienen material fotográfico de carácter familiar y documental, la organización de las fotografías al interior de estos no muestra la misma lógica clasificatoria y comparativa que se puede observar en los álbumes de investigadores de la época como Max Uhle y Robert Lehmann-Nitsche, a los que he hecho referencia con anterioridad. Estos investigadores armaron sus álbumes reuniendo material visual de distinto origen: fotografías o postales recibidas como obsequio o compradas en estudios de fotografía y en casas comercializa-

¹⁷ <https://www.facebook.com/ImagenesLambayeque/photos/a.214392725332047.39213.214367322001254/368738473230804/?type=3&theater>

doras, recortes de periódicos y publicaciones diversas. Estas imágenes producidas por distintos actores, con diferentes objetivos e impresas sobre distintos soportes, fueron reunidas y organizadas bajo criterios clasificatorios con el fin de producir un corpus visual que tuviera valor comparativo. De este modo, el valor de una imagen estaba definido por el lugar clasificatorio que pudiera ocupar dentro del álbum.

Por el contrario, las fotografías de contenido documental que Brüning colocó en sus álbumes no siguen un principio clasificatorio, sino que están simplemente ordenadas una detrás de otra, en algunos casos agrupadas y siguiendo una secuencia que responde más bien a una lógica narrativa y descriptiva que da cuenta del desarrollo de un evento o proceso particular. Tuvo cuidado en catalogar sus fotografías siguiendo una numeración progresiva, y registrando información sobre el lugar, fecha y ocasión en forma de un listado o en sus notas de campo. La colección fotográfica de Brüning contiene casi exclusivamente material de su propia autoría y no incluye material de otros lugares que no fueran aquellos donde él mismo trabajó.

Brüning estaba interesado en construir un corpus visual que, por un lado, diera cuenta de las continuidades históricas y culturales entre la civilización *mu-chik* y su presente etnográfico y que, por el otro, rescatara para las generaciones futuras sus últimos vestigios. Desde esta perspectiva, el valor de las imágenes no se encontraba ligado al lugar clasificatorio que pudieran ocupar, sino a la posibilidad de ofrecer una descripción que respondiera a un principio de autenticidad etnográfica. Este principio se enmarcaba en una apuesta por un trabajo de campo que comprendiera estadías prolongadas en aras de una descripción más profunda y contextualizada de grupos sociales específicos. Aunque con dificultades de orden institucional y financiero, tal apuesta empezaba a ser ensayada por algunos investigadores de la época anticipando lo que luego se afianzaría como el método etnográfico.¹⁸ En el marco de tal régimen interpretativo y de

¹⁸ Kraus (2014) se refiere a los proyectos de investigación del antropólogo alemán Theodor Koch-Grünberg como un esfuerzo en esta dirección. Con relación a las condiciones en las que en ese entonces la mayoría de investigadores extranjeros realizaban su trabajo, el cual estaba sujeto a las agendas de investigación y tiempos dictados por las instituciones que los financiaban (Kraus, 2014), Brüning contó con un importante grado de libertad. El hecho de que financiara su trabajo de campo y de documentación con fondos propios, y que tuviera la facilidad de recorrer la región y permanecer en varios lugares por tiempos prolongados, le daba la libertad de seguir sus propios intereses y tiempos de investigación.

práctica emergente la documentación *in situ*, que compromete tanto la realidad capturada por la cámara como la presencia de quien la registra, se convierte en el mandato y en el criterio de autenticación etnográfica.

En ese sentido quiero argumentar que el valor etnográfico de las fotografías de Brüning no se encuentra implicado únicamente en el contenido documental del material sino también en las propiedades del medio fotográfico y en la propia práctica fotográfica. Su permanencia y constante recorrido por la región, debido a sus labores profesionales y su cercanía con la gente, así como su interés y saber específico creciente en la técnica y el arte fotográfico fueron condiciones para que él mismo tomara la foto, cumpliendo así con la consigna etnográfica de “estar allí”.

El predominio de los planos generales así como la cobertura de eventos o procesos a través de secuencias indica una preocupación por la contextualización, otro principio importante que guía la tarea de descripción etnográfica.¹⁹ Siguiendo a Parmentier (1994) la fotografía es un índice y en ese sentido lleva implícita una conexión de causa-efecto o espacio-temporal con el objeto que registra. Su indexicalidad refiere entonces a una materialidad –la huella de un objeto o de un acontecimiento– que queda registrada efectivamente en la imagen fotográfica. Es la evidencia de “haber estado ahí” (Berger, 2003).

Además, el hecho de que Brüning registrara eventos o procesos a través de secuencias crea la idea de un registro en “tiempo real” y del fotógrafo que sigue los sucesos. En tanto fue Brüning quien tomó las fotos, pienso que también la fecha, el lugar y su nombre inscritos en la mayoría de sus fotografías pueden leerse como una forma de dar cuenta de su presencia en el contexto registrado. En la foto queda entonces contenida una doble presencia: la de una situación social registrada y la del fotógrafo que realiza la tarea de registrar. Así, el uso de la fotografía no solo construye una perspectiva etnográfica en el sentido de poner estrategias de documentación –por ejemplo, el uso de planos generales o secuencias– al servicio de la tarea de descripción, sino que configura la propia situación etnográfica como un tiempo presente.

En los últimos años de su vida y por solicitud del Museo Etnológico de Berlín que en ese entonces ya tenía en su posesión algunas de sus fotos, Brüning

¹⁹ En el presente análisis estoy poniendo énfasis en las fotos que registran eventos o prácticas particulares; las fotos de tipos requieren una mención aparte que incluya una consideración de patrones estéticos en la documentación etnográfica.

completó listados de sus fotografías en los que consignó fecha, lugar, ocasión del registro y eventualmente una breve descripción. Sin embargo, información de contexto importante ha quedado dispersa en sus notas de campo o se ha perdido para siempre. En la medida en que solo Brüning la conocía, se puede argumentar que, por efecto inverso, este vacío de información también refiere al “haber estado allí”, es decir a su presencia en el presente etnográfico que construyó fotográficamente (véase [García](#) en este libro).

Al respecto, cabe anotar que la perspectiva etnográfica que Brüning imprimió a la tarea de documentación fotográfica guarda coherencia con su interés en construir un archivo que le permitiera avanzar en su argumento sobre la continuidad de la cultura *muchik*. Así, mientras que su colección de objetos arqueológicos y de documentos coloniales debía dar cuenta de la época prehispánica y colonial respectivamente, la fotografía, junto con los registros sonoros, fueron los medios privilegiados para llevar a cabo la tarea de describir tanto como de construir un presente etnográfico.

Es posible argumentar entonces que el trabajo fotográfico de Brüning se encontraba alineado con una agenda científica cuyos principios procuró seguir y que entendió en términos de un proyecto etnográfico. Al respecto, se puede precisar que el modo mismo en que realizó su trabajo de documentación etnográfica y usó el medio fotográfico, contribuyó a diseñar el enfoque etnográfico en términos de autenticidad etnográfica, participando así en la definición de un régimen de interpretación y práctica científica que ha sido dominante en la antropología.

La fotografía de Brüning también deja evidencia de su afición por explorar y dominar la técnica (Bartels, 2015), de tal modo que su perspectiva etnográfica estuvo además impregnada de un sentido estético que se hace notorio en sus fotografías de tipos, en las cuales se puede encontrar el uso de los códigos estéticos y estilísticos del retrato de esa época. Un análisis más detallado de esos casos es un pendiente que aportaría a la comprensión de las formas complejas en que las perspectivas etnográficas y estéticas operan en la producción fotográfica de Brüning.

A diferencia del material de fotógrafos como M. Chambi y M. T. Vargas, los trabajos de Brüning no circularon en el mercado fotográfico. Esto induce a pensar que la presencia de sus fotos en los álbumes de investigadores de ese entonces se explica en el marco de las relaciones que Brüning cultivó con varios de ellos, así como con instituciones científicas peruanas y extranjeras. Estas se

dieron ciertamente a través de encuentros presenciales así como del intercambio de correspondencia. Las fotografías pudieron haber sido intercambiadas como obsequios o con el afán de compartir información o reflexiones de orden científico (véase [Wolff](#) en este libro).

Este intercambio no solamente lo mantuvo al día de los debates científicos, sino que por medio de él cultivó relaciones sociales y estableció vínculos con instituciones. Muchas de sus fotografías que registraban objetos arqueológicos fueron hechas con el objetivo de inventariar su colección. Brüning envió varias de éstas al Museo Etnológico de Berlín con el objetivo de ofrecer su colección en venta. Las fotografías fueron objeto de un uso social en una doble dimensión: para establecer relaciones y para construirse y legitimarse a sí mismo como investigador reconocido, y a la vez para asignar valor a su colección, en un sentido tanto científico como económico.²⁰ Acorde a los usos sociales y convenciones culturales de la época (Poole, 2000), conoció la función y el valor de la fotografía como objeto de intercambio. En otras palabras, Brüning entendió, valoró y actuó a través de su fotografía en el marco de dos regímenes distintos: el científico y el social.

Hacia el final de su vida, cuando su estado de salud empezó a debilitarse y su situación económica se tornó inestable, Brüning vio la conveniencia de vender su colección arqueológica, con el objetivo de regresar a Alemania y realizar su plan de dedicarse completamente a la sistematización y publicación de los datos recogidos.²¹ Con el afán de ofrecer su colección a museos alemanes y norteamericanos envió fotos que ilustraban las piezas. Fue en ese marco que Brüning mandó un número importante de fotografías al Museo Etnológico de Berlín. Tiempo después envió también varias placas de vidrio con contenido etnográfico a cambio de la obtención de copias que le servían mejor para fines de sistematización y publicación. Estos materiales, que fueron enviados en el transcurso de varios años, constituyen hoy la colección fotográfica de Brüning en el museo.

²⁰ Una revisión de su correspondencia permite destacar su permanente preocupación en este sentido, también en lo que respecta a su colección arqueológica que por años trató de vender sin éxito a museos alemanes y norteamericanos (Chávez, 2006).

²¹ Como señalo en la nota anterior, Brüning ofreció sin éxito su colección arqueológica a museos alemanes y norteamericanos. En el año 1921, una parte importante de la colección fue comprada por el gobierno peruano, y se fundó un museo regional con su nombre, del cual Brüning fue el primer director.

En realidad, Brüning tenía el interés de vender el grueso de su colección fotográfica al Museo Etnológico de Berlín; sin embargo, no tuvo éxito. De acuerdo a la correspondencia revisada, probablemente fueron los recortes de presupuesto en los museos los que dificultaron la posibilidad de vender tanto su colección fotográfica como el resto de sus materiales. Cuando después de su muerte el museo expresó su interés en la colección, esta ya había sido entregada al Museo de Etnología de Hamburgo por un sobrino a quien Brüning había nombrado su apoderado en lo referido a las negociaciones para la venta de sus colecciones. Junto con las fotos, el museo de Hamburgo había recibido objetos arqueológicos, documentos históricos y notas de campo. Sin embargo, hasta el momento en que Brüning falleció no había llegado a un acuerdo económico con el museo, de modo que nunca llegó a recibir una retribución económica en vida por su colección.

Las rutas y actuaciones que siguen las fotografías de Brüning desde el lugar donde fueron tomadas hasta el recinto del museo y el álbum fotográfico resultan de su concepción, producción, valoración y uso en el marco del régimen científico donde funcionan como registros y objetos etnográficos en el contexto de las relaciones sociales en el que operan como objetos de intercambio y mediadoras de estas relaciones, así como en el ámbito comercial en el que lo hacen como mercancías. El conjunto de estos procesos que comprenden circunstancias biográficas, históricas, institucionales y tecnológicas nos refieren a la existencia de un archivo fotográfico de interés antropológico cuyos contornos hay que imaginar como fluidos y permeables, y que se extiende más allá de las colecciones fotográficas que se encuentran en los museos de Berlín y Hamburgo.

En relación con lo mencionado anteriormente se puede entender la presencia y permanencia de la colección fotográfica de Brüning en los museos al tiempo de su muerte como un momento de inflexión en el cual las fotografías son fijadas no solamente en un sentido espacial –su locación en los recintos de los museos de Berlín y Hamburgo–, sino también en relación con los marcos interpretativos y de práctica propios de la institucionalidad del museo. Bajo la custodia del museo, la colección fotográfica es definida como etnográfica, lo que deja en suspenso e invisibiliza otras posibles interpretaciones y usos como las que, por ejemplo, el propio Brüning les dio, lo que por lo tanto, restringe su movilidad entre regímenes. Será tarea del museo gestionar la colección de modo que quede garantizado que sea inamovible, y así se reconozca su autoridad. La colección adquiere un valor patrimonial que recae bajo la custodia del museo.

Opera aquí un proceso de descontextualización y recontextualización por el cual la fotografía como objeto etnográfico se desvincula del referente material del cual emergió y que está contenido en él —a lo que nos hemos referido como el presente etnográfico— para redefinirse en relación con un nuevo referente material que es su condición de objeto de colección. Así, sus usos quedan restringidos a los que se definen en el marco de las políticas de los museos, al mismo tiempo que pasan a conformar parte del acervo científico y cultural alemán. Es pues en el marco de estos procesos de movilización e inmovilización, descontextualización y recontextualización que la colección fotográfica de Brüning va adquiriendo y definiendo su carácter etnográfico. Así también, con relación a los objetos que la conforman y sobre los que los museos ejercen custodia, se demarcan sus límites materiales. Las secciones que siguen versarán sobre el modo en que agendas científicas y cambios tecnológicos retan la fijación de la fotografía como objeto de colección y el dominio del museo sobre este.

Entre los regímenes científico y político-cultural: la apropiación de la colección fotográfica como documento y como argumento

Por una diversidad de factores que comprenden desde las políticas de preservación y accesibilidad de los museos, los recursos tecnológicos y económicos, hasta las contingencias de la segunda guerra mundial y su desenlace, la colección fotográfica de Brüning permaneció invisibilizada entre los años 1930 y 1980. A partir de entonces se dio una serie de iniciativas institucionales dirigidas a poner en valor esta y otras colecciones fotográficas. Se puede mencionar el creciente interés de los museos en las fotografías como objetos de colección de valor científico y estético, y el desarrollo de tecnologías que ofrecían nuevas posibilidades de preservación y accesibilidad (König, 2002; Kraus, 2015). Con respecto a la colección de Brüning fue importante entre otras iniciativas la publicación bilingüe que hizo en 1990 el Museo de Etnología de Hamburgo de *Documentos Fotográficos del Norte de Perú de Hans Heinrich Brüning (1848-1928)*. Asimismo, la publicación en 1988 del libro *La Etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*, resultado de la investigación del arqueólogo y antropólogo norteamericano Richard Schaedel, fue clave para la puesta en valor, y en el reto que dicho proceso plantearía a los museos. Schaedel fue un continuador de las investigaciones de Brüning en la costa norte peruana y un activista comprometido, junto a otros intelectuales locales, con el movimiento de revitalización de la identidad regional *muchik*, cuya finalidad fue

luchar por la defensa del territorio, y los recursos naturales y culturales de las poblaciones rurales contemporáneas (Asensio, 2012). En el libro de Schaedel se puede identificar el esfuerzo por canonizar la colección fotográfica de Brüning como etnográfica, aunque en un sentido distinto del que lo hacen los museos.

A partir de una clasificación que sigue la lógica de división temática de la etnología clásica según paisaje, trabajo, tecnología, arquitectura, religión y vida festiva y tipos, el autor organiza las fotografías de Brüning con el afán de presentarlas como evidencia, materialización y fuente de un repertorio de atributos distintivos del pueblo *muchik* que merecen ser preservados y defendidos. De este modo, Schaedel (1987) retoma y desarrolla el argumento de Brüning acerca de la continuidad histórica entre los pobladores rurales de Lambayeque y las sociedades prehispánicas de la región, aunque lo hace para dar sustento científico a una agenda político-cultural.

En el libro, Schaedel reproduce una selección significativa de la colección fotográfica. Tomando en cuenta su activismo, así como el hecho de que el libro fuera impreso en lengua española y en el Perú después de que su autor estuviera varios meses investigando en los museos etnológicos de Hamburgo y Berlín, se puede inferir que su publicación implicó una suerte de repatriación del material fotográfico. Esta era ciertamente una demanda que se enunciaba en los círculos intelectuales y políticos de Lambayeque. Estos consideraban que las fotos pertenecían tanto al lugar de donde provenían originalmente como a la población contemporánea, heredera de la cultura *muchik* (Mejía Baca, Schaedel, 1989). A través del libro, Schaedel estaba ofreciendo al público de la costa norte peruana la oportunidad de acceder a la colección fotográfica de Brüning, y de este modo a un corpus visual de valor histórico y etnográfico.

Como ya he indicado, la publicación del libro de Schaedel fue secundada por la de *Documentos Fotográficos del Norte de Perú de Hans Heinrich Brüning (1848-1928)*, que apareció en Alemania en una edición bilingüe, en la cual también se destaca el valor etnográfico de la colección de Brüning así como su importancia como parte del archivo fotográfico en custodia del museo. Aunque de circulación más restringida, este libro también llegó a los círculos intelectuales de la costa norte peruana. A través de ambas publicaciones, las fotografías de Brüning impresas en papel retornaron al Perú haciéndose accesibles a un nuevo público.

Ambas publicaciones contribuyeron a la visibilización de la colección de Brüning así como a la puesta en circulación de las fotografías. En un nuevo tiempo y lugar, Brüning y su obra fotográfica fueron redescubiertos a través de la

mirada antropológica y etnopolítica que le imprime Schaedel. Esta operó como una fuerza normalizadora que definió en gran medida los nuevos usos e interpretaciones que se le darán a las fotografías. Predominan en estos el contenido etnográfico atribuido a la colección, que promueven el uso de las fotografías como fuente documental y como argumento político cultural. Al mismo tiempo, Schaedel pasa por alto los usos sociales y comerciales que Brüning les dio a sus fotografías y que nos refieren a un proyecto y producción fotográfica más amplios. Observamos entonces una tensión entre la movilidad que Schaedel le otorgó a la colección de Brüning al desplazarla del régimen científico al de la política de reivindicación cultural y la inmovilidad que resulta en el momento en que la fija como etnográfica (véase [Wolff](#) en este libro).

La visibilización de la colección albergada en Alemania por medio de la circulación de las fotografías impresas actuará también en las relaciones diplomáticas y de intercambios entre ambos países. Es así que en el Museo de Arqueología y Antropología de Lambayeque²² se exhiben las copias impresas de una selección de las fotos de Brüning obsequiadas por Alemania al Perú. La movilidad que adquiere la fotografía en este nuevo contexto nos invita a pensar su actuación como objeto de intermediación e intervención social en el marco de nuevos regímenes que incluyen el político-cultural y el diplomático.

Finalmente quiero anotar que la movilidad que las fotos adquieren mediante el estudio y la publicación del libro de Schaedel afecta el valor etnográfico de la colección, así como la autoridad de los museos alemanes como custodios de la misma. En el contexto peruano es Schaedel quien se coloca en la posición de enunciador de tal valor y de agente que facilita su acceso. En ese sentido, quiero argumentar que la definición y valoración de la colección como etnográfica se constituye en un campo de actuaciones, disputas y negociaciones intervenido por los museos, los organismos diplomáticos y los públicos (intelectuales y activistas).

Tras el objeto digital: la performatividad de la fotografía y nuevos referentes de autenticidad

Preservación, accesibilidad y procesamiento de datos son los ejes que organizan la incorporación de tecnologías digitales en la política y gestión de museos y archivos (véase [Göbel y Müller](#) en este libro). En ese sentido, tanto

²² Por medio de su embajada en Perú, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania también aportó fondos para la renovación y reapertura del museo.

el Museo Etnológico de Berlín como el Museo de Etnología de Hamburgo han tomado iniciativas con respecto a sus colecciones fotográficas y por ende a la colección de Brüning (König, 2002; Fischer, Kraus, 2015; Cánepa Koch, 2016). El museo de Berlín cuya colección de fotografías de Brüning es más pequeña inició un proyecto de restauración de las placas de vidrio. Además ha digitalizado las imágenes no solo por razones de conservación, sino con el objetivo de hacerlas más accesibles. Las fotografías resultan efectivas como objetos digitales en tanto se amplía la posibilidad de acceder a ellas, de modo que es posible que las vean distintos usuarios al mismo tiempo y en distintos lugares del mundo, sin necesidad de desplazarse al museo (ver imagen 9); se hace posible el acceso simultáneo desde una sola locación a los materiales de colecciones ubicados en distintos archivos y museos.

La digitalización de las fotografías y su difusión en internet se encuentran en sintonía con el mandato de una gestión más eficiente y con el objetivo de democratizar el acceso a estos patrimonios al llegar a un público mayor, así como a los públicos residentes en las localidades de donde los artefactos o fotografías de archivo provinieron. Mientras que el Museo Etnológico de Berlín viene trabajando en concordancia con estas políticas, el Museo de Etnología de Hamburgo es más bien conservador con respecto a sus políticas de accesibilidad. Si bien ha digitalizado la colección fotográfica de Brüning, no la ha puesto a disposición en internet. Para poder ver las fotografías o sus copias digitales es necesario visitar el museo. Con respecto a esta decisión, sus autoridades aducen que el acceso digital constituye un riesgo ya que promueve la circulación de las fotografías de tal modo que se invisibiliza el nombre del fotógrafo o el de la colección bajo las que están agrupadas. Del mismo modo se independizan del museo, debilitando la posición de este como único y legítimo custodio de colecciones específicas.

Desde mi perspectiva como investigadora, la digitalización de objetos de colección invita a hacerse preguntas acerca de nuevas posibilidades de organizar el material, la búsqueda y el acceso. Para ejemplificar este punto me referiré a las fotografías de Max T. Vargas y de Martín Chambi que se encuentran en el IAI. En la actualidad, una búsqueda de sus materiales en su sitio web guiaría al usuario a las fotografías que conforman las colecciones que llevan sus respectivos nombres, así como a las fichas que las acompañan. Tratándose de fotógrafos de renombre, el IAI formó colecciones con las fotografías de su autoría que fueron identificadas dentro de los legados de distintos investigadores que se encuentran

bajo su custodia. Lo que el usuario de internet encuentra entonces es la versión digital de esta nueva colección.²³

El procedimiento llevado a cabo implica tanto un proceso de descontextualización como de recontextualización del objeto de colección. En la nueva colección se invisibiliza la información de procedencia –el entorno físico del que proviene cada fotografía en particular–, y con eso la posibilidad de responder a preguntas acerca de las actuaciones y recorridos que esas fotos pueden haber tenido antes de llegar al legado que las alberga, o acerca de su relación con las demás fotografías de una colección. Su recontextualización en una nueva colección y su ubicación junto con otras fotografías del mismo autor permite hacerse preguntas vinculadas más bien a la historia y los estilos fotográficos del autor.

El *impasse* que se observa en el paso a lo digital resulta del tratamiento de la fotografía en este soporte como copia de la fotografía material. Esto determina que no puedan ser integradas cada una a una colección distinta ya que eso atentaría contra la preservación de su propio contexto de procedencia y actuación. Opera aquí una aproximación a la fotografía original y a su copia digital en términos del principio de identidad, y predomina así un enfoque representacional. Sin embargo, si se toma en cuenta el argumento de las varias contextualizaciones que están en juego, y el hecho de que objeto y contexto se definen mutuamente, entonces se puede atribuir al original y a la copia –la fotografía material y la digital– una vida propia, definiéndolos así como objetos originales en sus propios términos.

La digitalización de las fotografías y su eventual tratamiento como objetos originales abren una línea de reflexión acerca de su organización y su catalogación entendidas como procesos de contextualización, y acerca de las performatividades posibles implicadas en contextualizaciones distintas. A partir de esto se podrían, eventualmente, encontrar respuestas a los requerimientos de distintas agendas de investigación. Concretamente, el tratamiento de las fotografías materiales y digitales de Max T. Vargas como originales podría contribuir a gestionarlas por separado, por un lado, manteniendo el entorno material donde fueron encontradas y, por el otro, construyendo un nuevo entorno digital que

²³ Agrupadas como colecciones, las fotografías de Max T. Vargas y de Martín Chambi se encuentran bajo sus nombres en la página web del IAI ([http://sondersammlungen.iai.spk-berlin.de/no_cache/es/colecciones-especiales/fototeca/busqueda.html?tx_iaisimg_imgsearch%5Baction%5D=search&tx_iaisimg_imgsearch%5Bcontroller%5D=ImgArchive&cHash=7d634e7bc356f2005974671e4f3e92e4\(1/12/2016\)](http://sondersammlungen.iai.spk-berlin.de/no_cache/es/colecciones-especiales/fototeca/busqueda.html?tx_iaisimg_imgsearch%5Baction%5D=search&tx_iaisimg_imgsearch%5Bcontroller%5D=ImgArchive&cHash=7d634e7bc356f2005974671e4f3e92e4(1/12/2016)))

podría hacer posibles nuevas formas de trabajar con el material y traer a la luz nuevos aspectos de interés para la investigación de su obra fotográfica.

Un siguiente aspecto que me interesa destacar es el carácter relativo de la accesibilidad que ofrece la tecnología digital en la medida en que la efectividad tecnológica no opera independientemente de las actuaciones y desempeños de orden social. Las fotografías de Brüning que circulan hoy en internet son copias digitalizadas de las fotos que fueron publicadas en los libros de Richard Schaedel y del Museo de Etnología de Hamburgo, tomadas por personas particulares. En ese sentido, entonces, el acceso o las restricciones de acceso a la colección de Brüning no ocurren únicamente mediante la ruta diseñada e implementada por los museos ni se ajustan a sus políticas de accesibilidad.

Resulta así que las fotos digitales que circulan en internet no son las del sitio web del Museo Etnológico de Berlín, cuya política de accesibilidad es muy abierta, sino las del libro, publicadas por el Museo de Etnología de Hamburgo hace tres décadas atrás y que se resiste a dar libre acceso a sus materiales digitalizados. Es así que su política de accesibilidad resulta ineficaz en la medida en que en la práctica una gran parte de la colección circula en internet. La poca movilidad de las fotografías digitalizadas del museo de Berlín se puede explicar por el hecho de que la gran mayoría de usuarios de las fotografías de Brüning en internet no son investigadores profesionales. En su mayoría se trata de un público integrado por sectores urbanos y profesionales vinculados a la región de Lambayeque cuyo interés en estos materiales es de orden cultural y político. La búsqueda que realizan en internet no es a través de los sitios web de las grandes instituciones de la cultura y del conocimiento, sino a través de Google u otras aplicaciones digitales. En otras palabras, la performatividad de una fotografía, en este caso su accesibilidad, no se explica únicamente en términos de efectividad tecnológica, sino también en términos de eficacia social y cultural.

A partir de un mapeo de las fotografías digitalizadas de Brüning que circulan en internet se puede afirmar que estas son concebidas y usadas como un recurso de intervención y argumentación en una esfera pública en la que la identidad regional *muchik* y su continuidad histórica es enunciada y discutida. En el marco de estas dinámicas las fotos son usadas: (i) como materialización y evidencia de la tradición y memoria *muchik* (ver imágenes [6](#), [7](#) y [8](#)), (ii) como figuras retóricas que distinguen entre antes y después (ver imágenes [6](#), [7](#) y [13](#)) y (iii) como escenificación y experiencia (ver imágenes [3](#) y [4](#)).

Todos estos usos denotan el empleo de la fotografía en su función performativa, es decir, en términos de lo que se puede hacer por medio de ella y de su eficacia para lograrlo. Es en ese sentido que las fotografías de Brüning mantienen su vigencia y vitalidad en el marco de una agenda político-cultural de revitalización de la identidad *muchik*. Desde una perspectiva antropológica, se puede argumentar que a partir de la publicación del libro de Schaedel, pero de forma especial a partir del desarrollo de la tecnología digital y de las redes sociales, se sigue definiendo el valor etnográfico de la colección fotográfica de Brüning. Este valor no proviene únicamente de la función referencial de las fotos, es decir de su contenido documental enfatizado por Brüning, sino sobre todo del trabajo de los museos que albergan la colección y de los investigadores que publican sobre ella. En el contexto actual el valor etnográfico se desprende del poder performativo de las fotografías para “dar voz”, es decir, para ser usadas como argumentos político-culturales y como repertorios para actuar la identidad *muchik* (Cánepa Koch, 2016).

Finalmente, la observación de la circulación digital de las fotografías publicadas por Richard Schaedel y por el Museo de Etnología de Hamburgo da cuenta del proceso de des-centralización del poder de los museos como legítimos custodios del acervo que guardan. En el contexto de la costa norte peruana es la voz Schaedel, como intelectual y activista, la que en primera instancia define y legitima el valor etnográfico de las fotografías y de éstas como acervo científico y cultural, de modo tal que se invisibiliza la autoridad y la legitimidad de los museos como custodios de las colecciones.

El libro de Schaedel se constituye en una suerte de fuente primaria al omitir la necesidad de acceso a los materiales directamente por intermedio del museo, ya sea desplazándose hasta él o recurriendo a su colección virtual. Así también cuando las fotos circulan en internet en el contexto de los usos político-culturales que hemos identificado, ya no es el libro de Schaedel el que opera como fuente, sino las propias páginas de Facebook, que son referidas para indicar la procedencia de una fotografía (ver imagen [14](#)). En esta misma línea se puede observar que debido a las múltiples iteraciones de las fotos que la tecnología facilita, se debilita o eventualmente desaparece el vínculo de éstas con la fuente original. Desde la perspectiva de los museos, esto refiere a un alto nivel de efectividad tecnológica que va en detrimento de la eficacia social requerida para mantener el vínculo entre el museo, la colección, la fotografía y el fotógrafo. Sin embargo, desde la perspectiva de los actores

locales implicados en la revitalización de una identidad *muchik*, la efectividad tecnológica va acorde con la eficacia social necesaria para llevar adelante un proyecto político-cultural.

La repatriación de la colección fotográfica a la que aludí líneas arriba no solo se explica entonces por el retorno de las fotografías en versión impresa o digital al lugar de donde provinieron inicialmente, sino más bien por el hecho de que actores locales, haciendo uso de las repeticiones que la tecnología digital permite, están implicados en la creación de un archivo nuevo conformado por fotografías digitales que operan como objetos originales. Tal forma de repatriación es la que otorga legitimidad tanto a las fotografías de Brüning para la argumentación por y la actuación de una identidad *muchik*, como a sus usuarios como sus legítimos custodios.

Conclusiones

De lo discutido hasta aquí quiero retomar dos líneas de argumentación. Una primera referida a la definición de la colección fotográfica de Brüning como una colección etnográfica, y una segunda vinculada a la circulación de las fotografías de Brüning en internet y lo que esto nos dice acerca del surgimiento de nuevos usos y de las tensiones entre original y copia, así como de los retos que esto plantea a los museos en el marco de un proceso de apropiación y de aparición de nuevos públicos.

La fotografía etnográfica de Brüning

a) La definición de la fotografía de Brüning como fotografía etnográfica empieza a perfilarse a partir de su propio objetivo de investigación que busca dar cuenta de la continuidad entre el pasado arqueológico *muchik* y un presente etnográfico. Para reconstruir tal presente etnográfico, Brüning opta por hacer notas de campo, pero sobre todo por realizar registros fotográficos y sonoros. La indexicalidad de la fotografía, así como las descripciones contextualizadas (planos generales y secuencias) que el medio permite resultan pertinentes para dar cuenta del principio de la documentación *in situ*, que en ese entonces empezaba a perfilarse como uno de los criterios que definirían el método etnográfico. Así, la fotografía se define como etnográfica en la medida en que cumple con la tarea de documentar –la fotografía como representación–, y asimismo porque crea la propia realidad que registra –la fotografía como acontecimiento–.

b) Una serie de indicios biográficos nos revela que a través de los distintos usos que Brüning le dio a sus fotografías, imprimió a estas de significados sociales, estéticos y económicos, además de científicos. En tal sentido, se puede afirmar que los esfuerzos de los museos, y de investigadores como Schaedel, por destacar y poner en valor el carácter etnográfico de las fotografías de Brüning constituyen procesos de normalización que fijan la fotografía, reduciéndola con respecto a la forma en que el propio Brüning la entendió y se relacionó con ella.

c) Este proceso de normalización de la fotografía de Brüning como una fotografía etnográfica se sustenta en un enfoque representacional que privilegia el contenido fotográfico por encima de su performatividad. Este enfoque más bien explora las actuaciones y desempeños que la fotografía media como objeto, al mismo tiempo que transita entre regímenes tecnológicos, científicos, sociales y económicos.

d) El valor etnográfico de la colección fotográfica de Brüning puede ser entendido entonces en un doble sentido: por un lado, en un sentido representacional como puede identificarse en el trabajo de sistematización y publicación de los museos e investigadores como R. Schaedel, donde se resalta el contenido documental de las fotografías, y en su carácter descriptivo y clasificatorio según los temas clásicos de la etnología; y por otro, siguiendo un argumento performativo, según el cual la propia práctica fotográfica de Brüning —enmarcada en su tesis de la continuidad *muchik* y en el precepto de la documentación *in situ*—, constituyó, al mismo tiempo que registró, el presente etnográfico *muchik*.

e) Finalmente, la definición de la colección fotográfica de Brüning como una colección etnográfica implica tomar en cuenta el proceso por el cual la circulación de sus fotos como objetos digitales y su uso como medios de intervención en la esfera pública han dado lugar a un proceso de repatriación y apropiación patrimonial al servicio de un proyecto etnopolítico. Lo etnográfico reside acá en el hecho de que las imágenes del presente etnográfico construido y a la vez capturado por Brüning sirven en la actualidad para dar voz y crear un nuevo presente etnográfico.

La fotografía de Brüning como objeto digital

a) La circulación y usos de las fotografías como objetos digitales nos refieren a su creciente valoración y uso como recursos performativos para intervenir en el mundo, más que para representarlo. Debido a las múltiples iteraciones que la

tecnología digital facilita se pueden identificar dos procesos que considero relevantes para el caso discutido: en primer lugar, se crean nuevos referentes de autenticidad y se diluye la relación entre el objeto digital y su referente material (la foto original, la colección de la que proviene, el autor de la fotografía o el nombre de la colección y el museo que tiene la custodia); y en segundo lugar, los desempeños tecnológicos y etnopolíticos permiten a las fotografías como recursos performativos facilitar a nuevos usuarios los medios y los modos para intervenir en su definición y en su uso como fotografía etnográfica.

b) Como objeto digital, la fotografía etnográfica de Brüning crea sus propios contextos de autenticación, adquiriendo independencia de su “original” y pasando a integrar en sus propios términos un archivo en expansión.

c) De la discusión que plantea la circulación de las fotografías de Brüning como objetos digitales en internet, se desprenden algunas reflexiones con respecto a al papel de los museos y sus políticas de digitalización y accesibilidad. Como hemos visto, la digitalización de los objetos de colección y su puesta en circulación en internet no es garantía de una mayor accesibilidad y por lo tanto tampoco asegura procesos democratizadores efectivos. Al respecto resulta importante considerar que la movilidad de las fotografías no se explica únicamente en términos de su desempeño en un medio tecnológico como el digital. La tecnología no actúa por sí sola, sino en interacción con sujetos sociales y en el marco de regímenes científicos, comerciales, sociales y políticos. Juegan un papel importante también la historia, los itinerarios y los usos previos de la colección y las fotografías.

El diseño de políticas de accesibilidad de los museos requiere entonces: identificar los actores específicos, así como los usos sociales, culturales y políticos que estos le dan a las fotografías; considerar a los usuarios de internet como nuevos actores que deben ser entendidos como consumidores y productores de nuevos objetos de colección y archivos, y abordar las colecciones fotográficas no como totalidades delimitadas y localizadas sino como realidades en proceso, determinadas tanto por la materialidad y estabilidad de los objetos de la colección como por su circulación en entornos *on-line* y *off-line*.

Referencias Bibliográficas

- Appadurai, A. (Ed.) (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aristizábal, C. y Schmelz, B. (2009). *Hans H. Brüning y la etnohistoria del norte del Perú. Cimientos para consolidar las relaciones interdisciplinarias entre Perú y Alemania*. Hamburg: Museum für Völkerkunde.
- Asensio, R. H. (2012). Nosotros los Muchik. Turismo, Arqueología, Antropología y Discursos de Identidad Colectiva en la Costa Norte del Perú (1987-2009). En R. H. Asensio y B. Pérez Galán (Eds.), *¿El Turismo es cosa de pobres? Patrimonio, pueblos indígenas y nuevas formas de turismo en América Latina* (pp. 35-60). El Sauzal: Asociación Canaria de Antropología-Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultura-Instituto de Estudios Peruanos. Recuperado de <http://www.pasosonline.org/Publicados/pasosoedita/PSEdita8.pdf>
- Bartels, K. (2015). Hans Heinrich Brüning's silver gelatin glass negatives as research source material. En M. Fischer y M. Kraus (Eds.), *Exploring the Archive Historical Photography from Latin America* (pp. 69-88). Köln/Weimar/Wien: Böhlau. The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin.
- Berger, J. (2003). *Mirar*. Barcelona: Editorial Gili.
- Cánepa Koch, G. (2016). Unfixed Images: Circulation and New Cultural Uses of Heinrich Brüning's Photographic Collection. En G. Cánepa Koch e I. Kummels (Eds.), *Photography in Latin America. Images and Identities Across Time and Space*. Germany: Transcript. Postcolonial Studies
- Chávez, C. (2006). Auf den Spuren eines Pioniers: Hans Heinrich Brüning und die Archäologie Nordperus. *Schätze der Anden* (Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg, NF, Bd. 37) (pp. 86-111). Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg.
- Fischer, M. y Kraus, M. (Eds.) (2015). *Exploring the Archive. Historical Photography from Latin America*. Köln: Böhlau. The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Traducción de Elsa Cecilia Frost.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press.
- Haberland, W. (1990). Enrique Brüning, ein deutscher in Perú. En *Fotodokumente*

- aus Nordperu von Hans Heinrich Brüning (1848-1928)* (pp. 11-17), hg. v. Corinna Raddatz. Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg.
- Hampe Martínez, T. (2009). El legado peruanista de Enrique Brüning. Blog. Academia de Doctores. Nuestro compromiso es con el Perú. Recuperado de <http://academiadedoctores.blogspot.pe/2009/03/el-legado-peruanista-de-enrique-bruning.html>
- Holmquist Pachas, U. y Bellina de los Heros, J. (2010). *Historia del Perú II. El Perú Antiguo II* (200 a. C.-500). *El período de los desarrollos regionales*. Lima: Empresa Editora El Comercio S.A.
- Hui, Y. (2012). What is a Digital Object? *Metaphilosophy*, 43(4), 380-395. DOI: [10.1111/j.1467-9973.2012.01761.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9973.2012.01761.x)
- Kallinikos, J., Aaltonen, A. y Marton, A. (2010). A Theory of Digital Objects. *First Monday*, 15(6-7). Recuperado de <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3033/2564> doi:10.5210/fm.v15i6.3033
- König, E. (2002). Einleitung. Indianer 1858-1928. Photographische Reisen Von Alaska bis Feuerland. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 28.4.2002-15.6.2003. Herausgegeben von Eva König. Museum für Völkerkunde Hamburg. Editions Braus.
- Kraus, M. (2014). Perspectivas múltiples. El intercambio de objetos entre etnólogos e indígenas en las tierras bajas de América del Sur. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. Debates (Coords. I. Kummels y K. Noack). Recuperado de <https://nuevomundo.revues.org/67209>
- Kraus, M. (2015). Exploring the Archive. An Introduction. En M. Fischer y M. Kraus (Eds.), *Exploring the Archive. Historical Photography from Latin America. The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin*. Köln: Böhlau.
- Kopytoff, I. (1986). The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. En A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multisituada. *Alteridades*, 11(22), 111-127. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702209>
- Mejía Baca, J. y Schaedel, R. (1989). Notas preliminares. En J. M. Vreeland (Comp.), *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque (Chiclayo 1922-23)*. Facsímil. Chiclayo.
- McKenzie, J. (2001). *Perform or Else, From Discipline to Performance*. London: Routledge.

- Parmentier, R. J. (1994). Peirce Divested for Nonintimates. En *Signs in Society: Studies in Semiotic Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y Modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo. Traducción Maruja Martínez.
- Schaedel, R. (1987). Dos mil años de continuidad cultural de los Muchik en la costa del Perú. *Iberoamerikanisches Archiv*, NF Jg 13, 117-123.
- Schaedel, R. (1988). *La etnografía Muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE.